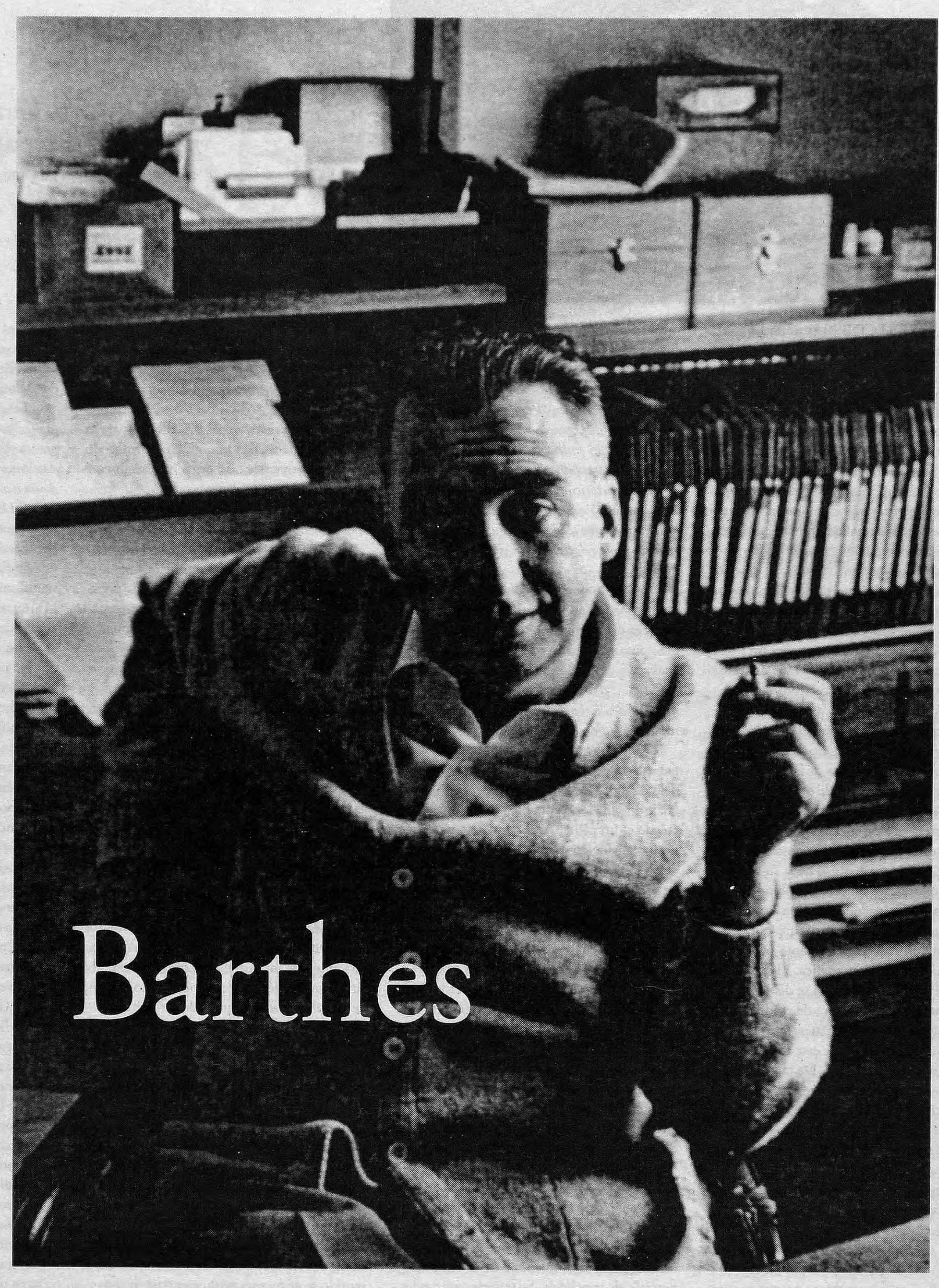


Barthes

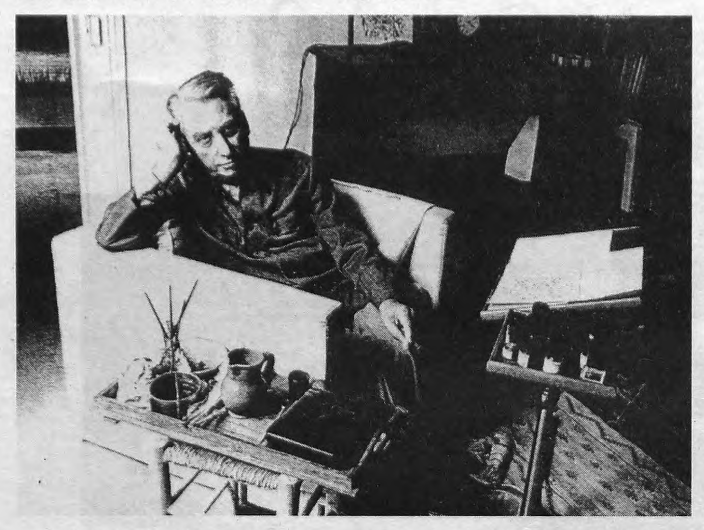
Roland Barthes (1915-1980) sufría de jaquecas (*migraines*), no de dolores de cabeza. Probablemente porque esa palabra era más hermosa. A partir de algo tan nimio Barthes conseguía ir más allá, al terreno de lo político (que es donde, deliberadamente, termina confinado todo lo escrito). Barthes decía que jaqueca era una palabra "socialmente justa". La jaqueca es un hecho de clase, no se puede concebir a un obrero o a un comerciante sufriendo una jaqueca; en cambio es un atributo de la señora burguesa y del hombre de letras. "La división social pasa por el cuerpo: mi cuerpo mismo es social".

Siempre prefirió el odioso "yo" al tan académico "nosotros" de la reflexión y la falsa modestia. Y odiaba el "se sabe que" que encabeza ciertos desarrollos teóricos. Odiaba esa manera de remitir la banalidad a la opinión común, al saber de todos, porque creía que, si hay algo que el escritor debe eludir no es la banalidad de la opinión común sino la suya propia; si lo primero que se le ocurre es banal, entonces debería luchar contra esa banalidad original y así, poco a poco, intentar escribir.

Escribió muchos libros, y otros sólo los proyectó. A los primeros corresponden *El grado cero de la escritura*, *Crítica y verdad*, *El placer del texto*, *Mitologías*, *S/Z*, *Fragmentos de un discurso amoroso*. A los segundos: *El aficionado* (en el que hubiese querido consignar todo lo que le sucedía cuando pintaba), *Etología de los intelectuales* (que creía tan importante como las costumbres de las hormigas), *El discurso de la homosexualidad* (o también *Los discursos de la homosexualidad*, o *El discurso de las homosexualidades*), una *Colección de estereotipos visuales*, y una *Enciclopedia de los alimentos*.

En todo caso, la mezcla de temas, géneros y de registros no es peor que una confusión de espíritu o un signo de arrogancia. "En el plano del discurso, la victoria más justa se convierte en un mal valor del lenguaje, en una arrogancia: esta palabra, que encontré en Bataille, quien habla en alguna parte de la arrogancia de la ciencia, la extendí a todos los discursos triunfantes". Barthes era entonces arrogante en tres aspectos: como licenciado en filosofía, como intelectual marxista y como especialista en Bataille.

Y era arrogante sufriendo jaquecas. No dolores de cabeza.



EN SEPTIEMBRE DE 1963 DOS JÓVENES
PRESTIGIOSA REVISTA FRANCESA *CAHIERS DU CINEMA* (M
REALIZARON UNA ENTREVISTA A ROLAND BARTHES
LUEGO EN EL VOLUMEN *EL*

CAHIERS DU CINEMA: *¿Cómo integra usted el cine en su vida? ¿Lo considera como espectador, y como espectador crítico?*

ROLAND BARTHES: Tal vez sería necesario partir de los hábitos de cine, de la manera en que el cine llega a nuestra vida. Yo no voy muy seguido al cine, apenas una vez por semana. En cuanto a la elección del film, en el fondo no es jamás totalmente libre; no cabe duda que preferiría ir al cine solo, porque para mí el cine es una actividad enteramente proyectiva; pero como consecuencia de la vida social es más frecuente que vayamos al cine en pareja o en grupo y, a partir de ese momento, la elección se vuelve, lo queramos o no, forzada. Si yo eligiera de manera puramente espontánea, mi elección tendrá que tener un carácter de improvisación total, liberada de todo tipo de imperativo cultural o cripto-cultural, guiada por las fuerzas más oscuras de mí mismo. Lo que plantea un problema en la vida del usuario de cine es que existe una suerte de moral más o menos difusa de las películas que hay que ver, imperativos de origen cultural forzosamente, que son bastante fuertes cuando se pertenece a un medio cultural (aunque más no sea porque hay que ir en contra para ser libre). Algunas veces eso tiene su lado bueno, como todos los esnobismos. Uno siempre está un poco dialogando con esta especie de ley del gusto cinematográfico, que es tanto más fuerte probablemente cuanto más fresca es esta cultura cinematográfica. El cine ya no es más algo primitivo; ahora se distinguen en él fenómenos de clasicismo, de academismo y de vanguardia y uno se encuentra colocado por la evolución misma de este arte, en el medio de un juego de valores. De tal modo, cuando elijo, las películas que *hay* que ver entran en conflicto con la idea de imprevisibilidad total que representa el cine todavía para mí y, de manera más precisa, con las películas que espontáneamente querría ver pero que no son las películas seleccionadas por esa especie de cultura difusa que está haciéndose.

C.D.C.: *¿Qué piensa usted del nivel de esta cultura, todavía muy difusa, cuando se trata del cine?*

R.B.: Es una cultura difusa porque es confusa. Quiero decir con esto que en el cine hay una especie de entrecruzamiento posible de los valores: los intelectuales se ponen a defender las películas de masas y el cine comercial puede absorber con gran rapidez las películas de vanguardia. Esta *aculturación* es propia de nuestra cultura de masas y del cine comercial, pero tiene un ritmo diferente según los géneros: en el cine parece muy intensa, en literatura los cotos están mucho mejor guardados; no creo que sea posible adherir a la literatura contemporánea, la que se hace actualmente, sin un cierto saber incluso técnico, porque el ser de la literatura está puesto en su técnica. En suma, la situación cultural del cine es actualmente contradictoria: moviliza técnicas, de allí la exigencia de un cierto saber y un sentimiento de frustración si no se lo posee, pero, contrariamente a la literatura, su ser no está en su técnica: ¿se imagina usted una literatura-verdad, análoga al cine-verdad? Con el lenguaje sería imposible, la verdad es imposible con el lenguaje.

C.D.C.: *Sin embargo, nos referimos constantemente a la idea de un "lenguaje cinematográfico", como si la existencia y la definición de ese lenguaje fueran emitidas universalmente, ya sea que se tome la palabra "lenguaje" en un sentido puramente retórico (por ejemplo las convenciones estilísticas atribuidas al contrapicado o al travelling), ya sea que se lo tome en un sentido muy general, como relación de un significante y de un significado.*

R.B.: En lo que a mí concierne, probablemente porque no he logrado integrar el cine a la esfera del lenguaje, lo consumo de una manera puramente proyectiva y no como un analista.

C.D.C.: *¿No habría, si no imposibilidad, al menos dificultad del cine para entrar en esta esfera del lenguaje?*

R.B.: Se puede tratar de situar esta dificultad. Nos parece, hasta el presente, que el modelo de todos los lenguajes es la palabra, el lenguaje articulado. Ahora bien ese lenguaje articulado es un código, utiliza un sistema de signos no analógicos (y que en consecuencia pueden ser, y son, discontinuos); a la inversa, el cine se ofrece a primera vista como una expresión analógica de la realidad (y además, continua); y una expresión analógica y continua, no sabemos por cuál punta tomarla para introducir, comenzar en ella un análisis de tipo lingüístico; por ejemplo ¿cómo hacer variar el sentido de una película, de un fragmento de película? Así pues, si el crítico quisiera tratar al cine como un lenguaje, abandonando la inflación metafórica del término, debería primero discernir si hay en el continuo fílmico elementos que no son analógicos, o que tienen una analogía deformada, o transpuesta, o codificada, provistos de una sistematización tal que se los pueda tratar como fragmentos de lenguaje; éstos son problemas de investigación concreta que no han sido abordados todavía, que podrían serlo al principio por especies de test fílmicos, a partir de allí se vería si es posible establecer una semántica, incluso parcial (sin duda parcial), de la película. Se trataría, aplicando los métodos estructuralistas, de aislar elementos fílmicos, de ver cómo son entendidos, a cuáles significados corresponden en tal o tal caso, y, haciendo variar, ver en qué momento la variación del significante implica una variación del significado. Entonces habríamos aislado en la película unidades lingüísticas con las que luego se podrían construir las "clases", los sistemas, las declinaciones.

C.D.C.: *¿Esto no coincide con ciertas experiencias hechas al fin de la época muda, en un plano más empírico, principalmente por los soviéticos, y que no han sido muy concluyentes, salvo cuando esos elementos de lenguaje fueron retomados por un Eisenstein en el interior de una poética? Aunque cuando esas búsquedas se quedaron en el plano de una pura retórica, como un Pudovkin, fueron inmediatamente contradichas: todo ocurre en el cine como si desde el momento en que se avanzara en una relación semiológica, ésta fuera inmediatamente contradicha.*

R.B.: De todas maneras, si se llegara a establecer una especie de semántica parcial sobre puntos precisos (es decir para significados precisos), tendríamos muchas dificultades para explicar por qué todo el film no está constituido como una yuxtaposición de elementos discontinuos; nos encontraríamos con el segundo problema, el de lo discontinuo de los signos –o el del continuo de la expresión.

C.D.C.: *Pero, aunque llegáramos a descubrir esas unidades lingüísticas, ¿estaríamos acaso un paso más adelante, ya que no están hechas para ser percibidas como tales? La impregnación del espectador por el significado se realiza en otro nivel, de manera diferente a la impregnación del lector.*

R.B.: Sin duda tenemos todavía una visión muy estrecha de los fenómenos semánticos, y lo que en el fondo nos cuesta más comprender es lo que se podría llamar las grandes unidades significantes; incluso dificultades en lingüística, puesto que la estilística apenas avanzó (existen estilísticas psicológicas pero no estructurales todavía). Probablemente la expresión cinematográfica pertenece también a este orden de las grandes unidades significantes, que corresponden a significados globales, difusos, latentes, que no son de la misma categoría que los significados aislados y discontinuos del lenguaje articulado. Esta oposición entre una microsemántica y una macrosemántica constituiría tal vez una manera diferente de considerar al cine como un lenguaje, abandonando el plano de la *denotación* (acabamos de ver que es bastante difícil aproximarse a las unidades primeras, literales) para pasar al plano de la *connotación*, es decir, al de significados globales, difusos y, de alguna manera, segundos. Se podría comenzar aquí por inspirarse en los modelos retóricos (y ya no literalmente lingüísticos) aislados por Jakobson, dotados por él de una generalidad extensiva al lenguaje articulado y que él mismo aplicó al cine; quiero hablar de la metáfora y de la metonimia. La metáfora es el prototipo de todos los signos que pueden sustituirse unos a otros por similaridad; la metonimia es el prototipo de todos los signos cuyo sentido se encuentra porque entran en contigüidad, en contagio se podría decir; por ejemplo un calendario que se deshoja es una metáfora; y uno estaría tentado de decir que en el cine todo montaje, es decir toda contigüidad significante, es una metonimia, y puesto que el cine es montaje, el cine es un arte metonímico (por lo menos ahora).

C.D.C.: *Pero ¿el montaje no es al mismo tiempo un elemento no delimitable? Porque todo es montable, desde un plano de revólver de seis imágenes hasta un gigantesco movimiento de cámara de cinco minutos que muestre trescientas personas y una treintena de acciones entrecruzadas; ahora bien, se puede montar uno después de otro esos dos planos –que no por eso estarán en el mismo plano...*

R.B.: Creo que lo que sería interesante hacer es ver si un procedimiento cinematográfico puede ser convertido metodológicamente en unidades y significantes; si los procedimientos de elaboración corresponden a unidades de lectura del film; el sueño de todo crítico es poder definir un arte por su técnica.

C.D.C.: *Pero los procedimientos son todos ambiguos; por ejemplo, la retórica clásica dice que el picado significa aplastamiento; ahora bien vemos doscientos casos (por lo menos) en los que el picado no tiene en absoluto ese sentido.*

R.B.: Esta ambigüedad es normal pero no es ella la que estorba en nuestro problema. Los significantes son siempre ambiguos; el número de significados excede siempre al número de significantes: sin eso no existiría ni literatura, ni arte, ni historia, ni nada de lo que hace que el mundo se mueva. Lo que constituye la fuerza de un significante, no es su claridad sino que sea percibido como significante –yo diría: cualquiera que sea el sentido, no son las cosas sino el lugar de las cosas el que cuenta. El lazo del significante con el significado tiene mucha menos importancia que la organización de los significantes entre sí; el picado pudo significar aplastamiento, pero sabemos que esta retórica está superada porque, precisamente, la sentimos fundada en una relación de analogía entre "picar" y "aplastar" que nos parece ingenua, sobre todo en nuestros días en que una psicología de la "denegación" nos enseña que puede haber una relación válida entre un contenido y la forma que puede serle "naturalmente" contraria. En este despertar del sentido que provoca el picado, lo que es importante es el despertar y no el sentido.

C.D.C.: *Precisamente, después de un primer período "analógico", ¿el cine no está ya saliendo de este segundo período de lo anti analógico por un empleo más flexible, no codificado, de las "figuras de estilo"?*

R.B.: Pienso que si los problemas del simbolismo (porque la analogía cuestiona al cine simbólico) pierden nitidez, agudeza, es sobre todo porque entre las dos grandes vías lingüísticas indicadas por Jakobson, la metáfora y la metonimia, el cine parece por el momento haber elegido la vía metonímica, o si usted prefiere, sintagmática, siendo el sintagma un fragmento extendido, armado, actualizado de signos, en una palabra un trozo de relato. Es muy notable que, contrariamente a la literatura del "no ocurre nada" (cuyo ejemplo representativo sería la *La educación sentimental*), el cine, incluso aquel que no se presenta en un principio como cine de masas, es un discurso en el que la historia, la anécdota, el argumento (con su consecuencia mayor, el *suspenso*) no está jamás ausente; incluso lo "rocambolesco", que es la categoría enfática, caricatural de lo anecdótico, no es incompatible con el buen cine. En el cine "ocurre algo" y ese hecho tiene naturalmente una relación estrecha con la vía metonímica, sintagmática de la que hablaba hace un rato. Una "buena historia" es efectivamente, en términos estructurales, una serie lograda de *dispatchings* sintagmáticos: dada tal situación (tal signo) ¿de qué puede ser seguida? Existe un cierto número de posibilidades, pero esas posibilidades son finitas (es esa finitud, esta clausu-



Sobre el cine

EN SEPTIEMBRE DE 1963 DOS JÓVENES CRÍTICOS CINEMATOGRÁFICOS DE LA PRESTIGIOSA REVISTA FRANCESA *CAHIERS DU CINEMA* (MICHEL DELAHAYE Y JACQUES RIVETTE) REALIZARON UNA ENTREVISTA A ROLAND BARTHES. LA ENTREVISTA COMPLETA APARECIÓ LUEGO EN EL VOLUMEN *EL GRANO DE LA VOZ*, EDITADO EN 1981.

CAHIERS DU CINEMA: *¿Cómo integra usted el cine en su vida? ¿Lo considera como espectador, y como espectador crítico?*

ROLAND BARTHES: Tal vez sería necesario partir de los hábitos de cine, de la manera en que el cine llega a nuestra vida. Yo no voy muy seguido al cine, apenas una vez por semana. En cuanto a la elección del film, en el fondo no es jamás totalmente libre; no cabe duda que preferiría ir al cine solo, porque para mí el cine es una actividad enteramente proyectiva; pero como consecuencia de la vida social es más frecuente que vayamos al cine en pareja o en grupo y, a partir de ese momento, la elección se vuelve, lo queramos o no, forzada. Si yo eligiera de manera puramente espontánea, mi elección tendrá que tener un carácter de improvisación total, liberada de todo tipo de imperativo cultural o cripto-cultural, guiada por las fuerzas más oscuras de mí mismo. Lo que plantea un problema en la vida del usuario de cine es que existe una suerte de moral más o menos difusa de las películas que hay que ver, imperativos de origen cultural forzosamente, que son bastante fuertes cuando se pertenece a un medio cultural (aunque más no sea porque hay que ir en contra para ser libre). Algunas veces eso tiene su lado bueno, como todos los esnobismos. Uno siempre está un poco dialogando con esta especie de ley del gusto cinematográfico, que es tanto más fuerte probablemente cuanto más fresca es esta cultura cinematográfica. El cine ya no es más algo primitivo; ahora se distinguen en él fenómenos de clasicismo, de academismo y de vanguardia y uno se encuentra colocado por la evolución misma de este arte, en el medio de un juego de valores. De tal modo, cuando elijo, las películas que *hay* que ver entran en conflicto con la idea de imprevisibilidad total que representa el cine todavía para mí y, de manera más precisa, con las películas que espontáneamente querría ver pero que no son las películas seleccionadas por esa especie de cultura difusa que está haciéndose.

C.D.C.: *¿Qué piensa usted del nivel de esta cultura, todavía muy difusa, cuando se trata del cine?*

R.B.: Es una cultura difusa porque es confusa. Quiero decir con esto que en el cine hay una especie de entrecruzamiento posible de los valores: los intelectuales se ponen a defender las películas de masas y el cine comercial puede absorber con gran rapidez las películas de vanguardia. Esta *aculturación* es propia de nuestra cultura de masas y del cine comercial, pero tiene un ritmo diferente según los géneros: en el cine parece muy intensa, en literatura los cotos están mucho mejor guardados; no creo que sea posible adherir a la literatura contemporánea, la que se hace actualmente, sin un cierto saber incluso técnico, porque el ser de la literatura está puesto en su técnica. En suma, la situación cultural del cine es actualmente contradictoria: moviliza técnicas, de allí la exigencia de un cierto saber y un sentimiento de frustración si no se lo posee, pero, contrariamente a la literatura, su ser no está en su técnica: ¿se imagina usted una literatura-verdad, análoga al cine-verdad? Con el lenguaje sería imposible, la verdad es imposible con el lenguaje.

C.D.C.: *Sin embargo, nos referimos constantemente a la idea de un "lenguaje cinematográfico", como si la existencia y la definición de ese lenguaje fueran emitidas universalmente, ya sea que se tome la palabra "lenguaje" en un sentido puramente retórico (por ejemplo las convenciones estilísticas atribuidas al contrapicado o al travelling), ya sea que se lo tome en un sentido muy general, como relación de un significante y de un significado.*

R.B.: En lo que a mí concierne, probablemente porque no he logrado integrar el cine a la esfera del lenguaje, lo consumo de una manera puramente proyectiva y no como un analista.

C.D.C.: *¿No habría, si no imposibilidad, al menos dificultad del cine para entrar en esta esfera del lenguaje?*

R.B.: Se puede tratar de situar esta dificultad. Nos parece, hasta el presente, que el modelo de todos los lenguajes es la palabra, el lenguaje articulado. Ahora bien ese lenguaje articulado es un código, utiliza un sistema de signos no analógicos (y que en consecuencia pueden ser, y son, discontinuos); a la inversa, el cine se ofrece a primera vista como una expresión analógica de la realidad (y además, continua); y una expresión analógica y continua, no sabemos por cuál punta tomarla para introducir, comenzar en ella un análisis de tipo lingüístico; por ejemplo ¿cómo hacer variar el sentido de una película, de un fragmento de película? Así pues, si el crítico quisiera tratar al cine como un lenguaje, abandonando la inflación metafórica del término, debería primero discernir si hay en el continuo fílmico elementos que no son analógicos, o que tienen una analogía deformada, o transpuesta, o codificada, provistos de una sistematización tal que se los pueda tratar como fragmentos de lenguaje; éstos son problemas de investigación concreta que no han sido abordados todavía, que podrían serlo al principio por especies de test fílmicos, a partir de allí se vería si es posible establecer una semántica, incluso parcial (sin duda parcial), de la película. Se trataría, aplicando los métodos estructuralistas, de aislar elementos fílmicos, de ver cómo son entendidos, a cuáles significados corresponden en tal o tal caso, y, haciendo variar, ver en qué momento la variación del significante implica una variación del significado. Entonces habríamos aislado en la película unidades lingüísticas con las que luego se podrían construir las "clases", los sistemas, las declinaciones.

C.D.C.: *¿Esto no coincide con ciertas experiencias hechas al fin de la época muda, en un plano más empírico, principalmente por los soviéticos, y que no han sido muy concluyentes, salvo cuando esos elementos de lenguaje fueron retomados por un Eisenstein en el interior de una poética? Aunque cuando esas búsquedas se quedaron en el plano de una pura retórica, como un Pudovkin, fueron inmediatamente contradichas: todo ocurre en el cine como si desde el momento en que se avanzara en una relación semiológica, ésta fuera inmediatamente contradicha.*

R.B.: De todas maneras, si se llegara a establecer una especie de semántica parcial sobre puntos precisos (es decir para significados precisos), tendríamos muchas dificultades para explicar por qué todo el film no está constituido como una yuxtaposición de elementos discontinuos; nos encontraríamos con el segundo problema, el de lo discontinuo de los signos –o el del continuo de la expresión.

C.D.C.: *Pero, aunque llegáramos a descubrir esas unidades lingüísticas, ¿estaríamos acaso un paso más adelante, ya que no están hechas para ser percibidas como tales? La impregnación del espectador por el significado se realiza en otro nivel, de manera diferente a la impregnación del lector.*

R.B.: Sin duda tenemos todavía una visión muy estrecha de los fenómenos semánticos, y lo que en el fondo nos cuesta más comprender es lo que se podría llamar las grandes unidades significantes; incluso dificultades en lingüística, puesto que la estilística apenas avanzó (existen estilísticas psicológicas pero no estructurales todavía). Probablemente la expresión cinematográfica pertenece también a este orden de las grandes unidades significantes, que corresponden a significados globales, difusos, latentes, que no son de la misma categoría que los significados aislados y discontinuos del lenguaje articulado. Esta oposición entre una microsemántica y una macrosemántica constituiría tal vez una manera diferente de considerar al cine como un lenguaje, abandonando el plano de la *denotación* (acabamos de ver que es bastante difícil aproximarse a las unidades primeras, literales) para pasar al plano de la *connotación*, es decir, al de significados globales, difusos y, de alguna manera, segundos. Se podría comenzar aquí por inspirarse en los modelos retóricos (y ya no literalmente lingüísticos) aislados por Jakobson, dotados por él de una generalidad extensiva al lenguaje articulado y que él mismo aplicó al cine; quiero hablar de la metáfora y de la metonimia. La metáfora es el prototipo de todos los signos que pueden sustituirse unos a otros por similaridad; la metonimia es el prototipo de todos los signos cuyo sentido se encuentra porque entran en contigüidad, en contagio se podría decir; por ejemplo un calendario que se deshoja es una metáfora; y uno estaría tentado de decir que en el cine todo montaje, es decir toda contigüidad significante, es una metonimia, y puesto que el cine es montaje, el cine es un arte metonímico (por lo menos ahora).

C.D.C.: *Pero ¿el montaje no es al mismo tiempo un elemento no delimitable? Porque todo es montable, desde un plano de revólver de seis imágenes hasta un gigantesco movimiento de cámara de cinco minutos que muestre trescientas personas y una treintena de acciones entrecruzadas; ahora bien, se puede montar uno después de otro esos dos planos –que no por eso estarán en el mismo plano...*

R.B.: Creo que lo que sería interesante hacer es ver si un procedimiento cinematográfico puede ser convertido metodológicamente en unidades y significantes; si los procedimientos de elaboración corresponden a unidades de lectura del film; el sueño de todo crítico es poder definir un arte por su técnica.

C.D.C.: *Pero los procedimientos son todos ambiguos; por ejemplo, la retórica clásica dice que el picado significa aplastamiento; ahora bien vemos doscientos casos (por lo menos) en los que el picado no tiene en absoluto ese sentido.*

R.B.: Esta ambigüedad es normal pero no es ella la que estorba en nuestro problema. Los significantes son siempre ambiguos; el número de significados excede siempre al número de significantes: sin eso no existiría ni literatura, ni arte, ni historia, ni nada de lo que hace que el mundo se mueva. Lo que constituye la fuerza de un significante, no es su claridad sino que sea percibido como significante –yo diría: cualquiera que sea el sentido, no son las cosas sino el lugar de las cosas el que cuenta. El lazo del significante con el significado tiene mucha menos importancia que la organización de los significantes entre sí; el picado pudo significar aplastamiento, pero sabemos que esta retórica está superada porque, precisamente, la sentimos fundada en una relación de analogía entre "picar" y "aplastar" que nos parece ingenua, sobre todo en nuestros días en que una psicología de la "denegación" nos enseña que puede haber una relación válida entre un contenido y la forma que puede serle "naturalmente" contraria. En este despertar del sentido que provoca el picado, lo que es importante es el despertar y no el sentido.

C.D.C.: *Precisamente, después de un primer período "analógico", ¿el cine no está ya saliendo de este segundo período de lo anti analógico por un empleo más flexible, no codificado, de las "figuras de estilo"?*

R.B.: Pienso que si los problemas del simbolismo (porque la analogía cuestiona al cine simbólico) pierden nitidez, agudeza, es sobre todo porque entre las dos grandes vías lingüísticas indicadas por Jakobson, la metáfora y la metonimia, el cine parece por el momento haber elegido la vía metonímica, o si usted prefiere, sintagmática, siendo el sintagma un fragmento extendido, armado, actualizado de signos, en una palabra un trozo de relato. Es muy notable que, contrariamente a la literatura del "no ocurre nada" (cuyo ejemplo representativo sería la *La educación sentimental*), el cine, incluso aquel que no se presenta en un principio como cine de masas, es un discurso en el que la historia, la anécdota, el argumento (con su consecuencia mayor, el *suspenso*) no está jamás ausente; incluso lo "rocambolesco", que es la categoría enfática, caricatural de lo anecdótico, no es incompatible con el buen cine. En el cine "ocurre algo" y ese hecho tiene naturalmente una relación estrecha con la vía metonímica, sintagmática de la que hablaba hace un rato. Una "buena historia" es efectivamente, en términos estructurales, una serie lograda de *dispatchings* sintagmáticos: dada tal situación (tal signo) ¿de qué puede ser seguida? Existe un cierto número de posibilidades, pero esas posibilidades son finitas (es esa finitud, esta clausura de lo posible lo que funda al análisis estructural), y es en esto donde la elección que el director hace del "signo" siguiente es significante; en efecto el sentido es una libertad, pero una libertad vigilada (por lo finito de los posibles); cada signo (cada "momento" del relato, del film) sólo puede ser seguido por algunos otros signos, por algunos otros momentos; esta operación que consiste en prolongar, en el discurso, en el sintagma, un signo por otro signo (de acuerdo con un número finito y a menudo muy restringido de posibilidades) se llama una *catálisis*; en el habla, por ejemplo, se puede catalizar el signo *perro* sólo por un pequeño número de otros signos (ladra, duerme, come, muerde, corre, etc., pero no cose, vuela, barre, etc.); el relato, el sintagma cinematográfico está sometido también a reglas de catálisis, que el realizador practica sin duda empíricamente, pero que el crítico, el analista debería tratar de reencontrar. Porque naturalmente, cada *dispatching*, cada catálisis tiene su parte de responsabilidad en el sentido final de la obra.

C.D.C.: *La actitud del realizador, hasta donde podamos discernirla, es tener una idea más o menos precisa del sentido* antes; *y reencontrarla más o menos modificada* después. Durante, *está preso casi enteramente en un trabajo que se sitúa fuera de la preocupación por el sentido final; el realizador fabrica pequeñas células sucesivas guiadas por... ¿Por qué? Eso es lo que sería interesante determinar justamente.*

R.B.: Sólo puede verse guiado, más o menos inconscientemente, por su ideología profunda, por el partido que toma frente al mundo; porque el sintagma es tan responsable del sentido como el signo mismo, por eso el cine puede convertirse en un arte metonímico y ya no más simbólico, sin perder para nada su responsabilidad, muy por el contrario. Me acuerdo que Brecht nos sugirió, en *Théâtre populaire*, organizar intercambios (epistolares) entre él y jóvenes autores dramáticos franceses; consistiría en "representar" el montaje de una obra imaginaria, es decir de una serie de situaciones, como una partida de ajedrez; uno avanzaría una situación, el otro elegiría la situación siguiente, y naturalmente (allí residía el interés del "juego") cada paso habría sido discutido en función del sentido final, es decir, según Brecht, de la responsabilidad ideológica; pero los autores dramáticos franceses no existen. En todo caso, usted ve que Brecht, teórico agudo –y práctico– del *sentido* tenía una conciencia muy fuerte del problema sintagmático. Todo esto parece probar que hay posibilidades de intercambio entre la lingüística y el cine, a condición de elegir una lingüística del sintagma más que una lingüística del signo.

C.D.C.: *Tal vez la aproximación al cine en tanto que lenguaje no será nunca perfectamente realizable; pero es al mismo tiempo necesaria, para evitar ese peligro de gozar del cine como de un objeto que no tendría ningún sentido, sino que sería un puro objeto de placer, de fascinación, completamente privado de toda raíz y de toda significación. Ahora bien, el cine, se quiera o no, tiene siempre un sentido; por lo tanto siempre hay un elemento de lenguaje que juega...*

R.B.: Por supuesto, la obra tiene siempre un sentido; pero, precisamente, la ciencia del sentido, que vive actualmente una promoción extraordinaria (gracias a una especie de esnobismo fecundo), nos enseña paradójicamente que el sentido, si se puede decir así, no está encerrado en el significado; la relación entre significante y significado (es decir el signo) aparece al principio como el fundamento mismo de toda reflexión "semiológica"; pero luego uno se ve llevado a tener del "sentido" una visión mucho más amplia, mucho menos centrada sobre el significado (todo lo que hemos dicho del sintagma va en esta dirección); debemos esta ampliación a la lingüística estructural, por supuesto, pero también a un hombre como Lévi-Strauss, que ha mostrado que el sentido (o más exactamente el significante) era la más alta categoría de lo inteligible. En el fondo, es lo *inteligible* humano que nos interesa. ¿Cómo el cine manifiesta o reúne las categorías, las funciones, la estructura de lo inteligible elaboradas por nuestra historia, nuestra sociedad? Es a esta pregunta a la que podría responder una "semiología" del cine.

C.D.C.: *Sin duda es imposible fabricar lo ininteligible.*

R.B.: Absolutamente. Todo tiene un sentido, incluso el sinsentido (que tiene por lo menos el sentido segundo de ser un sinsentido). El sentido es algo tan fatal para el hombre que, en cuanto libertad, el arte parece ocuparse, sobre todo en el presente, no de *fabricar* sentido sino por el contrario de *suspenderlo;* de construir sentidos pero no de llenarlos *exactamente.*

C.D.C.: *Tal vez podríamos tomar aquí un ejemplo; en la puesta en escena (teatral) de Brecht, hay elementos de lenguaje que no son, al comienzo susceptibles de ser codificados.*

R.B.: En relación con este problema del sentido, el caso de Brecht es bastante complicado. Por un lado tuvo, como ya lo he dicho, una conciencia aguda de las técnicas del sentido (cosa que era muy original con relación al marxismo, poco sensible a las responsabilidades de la forma); conocía la responsabilidad total de los más humildes significantes, como el color de un traje o el lugar de un proyector; y usted sabe hasta qué punto estaba fascinado por los teatros orientales, teatros en los cuales la significación está muy codificada –valdría más decir: cifrada– y en consecuencia muy poco analógica: en fin, hemos visto con qué minucia trabajaba y quería que se trabajara la responsabilidad semántica de los "sintagmas" (el arte épico, que él preconizaba, es por otra parte un arte fuertemente sintagmático); y, naturalmente, toda esa técnica está pensada en función de un sentido político. *En función de,* pero tal vez no *con vistas a*, y es aquí donde tocamos la segunda vertiente de la ambigüedad brechtiana; me pregunto si ese sentido *comprometido* de la obra de Brecht finalmente no es a su manera un sentido *suspendido*; recuerde usted que su teoría dramática implica una especie de división funcional de la escena y de la sala: le correspondía a la obra plantear las preguntas (dentro de los términos elegidos por el autor: se trata de un arte responsable), al público le corresponde encontrar las respuestas (lo que Brecht llamaba la *salida*); el sentido (en la acepción positiva del término) se trasladaba de la escena a la sala; en suma existe realmente en el teatro de Brecht un sentido, y un sentido muy fuerte, pero ese sentido es siempre una pregunta. Quizá esto es lo que explica que este teatro, si bien es ciertamente un teatro crítico, polémico, comprometido, no es sin embargo un teatro militante.

C.D.C.: *¿Puede esta tentativa ser extensiva al cine?*

R.B.: Siempre parece muy difícil y bastante vano transportar una técnica (y el sentido es una técnica) de un arte a otro; no por purismo de los géneros, sino porque la estructura depende de los materiales empleados; la imagen teatral no está hecha de la misma materia que la imagen cinematográfica, no se presta de la misma forma al recorte, a la duración, a la percepción; el teatro parece ser un arte mucho más "grosero", o digamos, si usted lo prefiere más "grueso" que el cine (la crítica teatral también me parece más grosera que la crítica cinematográfica), por lo tanto más cercana de tareas directas, de orden polémico, subversivo, cuestionador.

C.D.C.: *Hace algunos años usted evocó la posibilidad de determinar la significación política de una película, examinando, más allá de su argumento, el movimiento que lo constituye como película: la de izquierda estaba caracterizada en general por la lucidez, la película de derecha por la apelación a una magia...*

R.B.: Lo que me pregunto ahora es si no hay artes que por naturaleza, por técnica, sean más o menos reaccionarias. Lo creo para la literatura; no creo que una literatura de izquierda sea posible. Una literatura problemática sí, es decir una literatura del sentido suspendido: un arte que provoque respuestas pero que no las dé. Creo que la literatura en el mejor de los casos es eso. En cuanto al cine, tengo la impresión de que este plano está muy próximo de la literatura, y que está por su materia y su estructura mucho mejor preparado que el teatro para una responsabilidad muy particular de las formas que yo he llamado la técnica del sentido suspendido. Creo que el cine tiene dificultades en ofrecer sentidos claros y que en el estado actual no debe hacerlo. Los mejores films (para mí) son aquellos que suspenden mejor el sentido. Suspender el sentido es una operación extremadamente difícil que exige a la vez una gran técnica y una lealtad intelectual total. Eso quiere decir desembarazarse de todos los sentidos parásitos, cosa que es extremadamente difícil.

C.D.C.: *¿Ha visto películas que le han dado esta impresión?*

R.B.: Sí, *El ángel exterminador*. No creo que la advertencia de Buñuel del comienzo –yo, Buñuel, les digo que este film no tiene ningún sentido–, no creo para nada que esto sea una coquetería; creo que es verdaderamente la definición de la película. Y desde esta perspectiva la película es muy bella: se puede ver cómo, en cada momento, el sentido está suspendido, sin ser nunca por supuesto un sinsentido. No es en absoluto una película absurda; es una película que está llena de sentido, llena de lo que Lacan llama la "significancia". Está llena de significancia, pero no hay *un* sentido ni una serie de pequeños sentidos. Y por eso mismo es una película que sacude profundamente, y que sacude más allá del dogmatismo, más allá de las doctrinas. Normalmente, si la sociedad de los consumidores de películas fuera menos alienada, esta película debería, como se dice vulgarmente y justamente, "hacer reflexionar". Se podría mostrar por otra parte, pero necesitaríamos tiempo, cómo los sentidos que "prenden" a cada instante, a pesar nuestro, son apresados en un *dispatching* extremadamente dinámico, extremadamente inteligente, hacia un sentido siguiente que a su vez no es jamás definitivo.

C.D.C.: *Y el movimiento de la película es el movimiento mismo de ese* dispatching *perpetuo.*

R.B.: En esta película hay también un hallazgo inicial que es responsable del logro total: la historia, la idea, el argumento tienen una nitidez tal que dan la ilusión de necesidad. Uno tiene la impresión que Buñuel no tuvo más que tirar del hilo. Hasta el presente yo no era muy buñuelista; pero aquí, además, Buñuel pudo expresar toda su metáfora (porque Buñuel siempre ha sido muy metafórico), todo su arsenal y su reserva personal de símbolos; todo ha sido tragado por esa especie de nitidez sintagmática, por el hecho de que el *dispatching* es hecho cada segundo exactamente como era necesario.

C.D.C.: *Por otra parte Buñuel ha confesado siempre su metáfora con tal nitidez, supo siempre respetar la importancia de lo que está antes y de lo que está después de tal manera, que eso era ya aislarla, ponerla entre comillas, por lo tanto superarla o destruirla.*

R.B.: Desgraciadamente para los aficionados comunes de Buñuel, éste se define sobre todo por su metáfora, la "riqueza" de sus símbolos. Pero si el cine moderno tiene una dirección, es en *El ángel exterminador* que se la puede encontrar...

> "¿Se imagina usted una literatura-verdad, análoga al cine-verdad? Con el lenguaje sería imposible, la verdad es imposible con el lenguaje."

NOTICIAS BIOGRÁFICAS, SELECCIÓN DE TEXTOS Y FOTOS POR GUILLERMO PIRO. DE *EL GRANO DE LA VOZ. ENTREVISTAS 1962-1980*, POR ROLAND BARTHES. SE REPRODUCE AQUÍ POR GENTILEZA DE SIGLO VEINTIUNO EDITORES.

CRÍTICOS CINEMATOGRÁFICOS DE LA
CHEL DELAHAYE Y JACQUES RIVETTE)
LA ENTREVISTA COMPLETA APARECIÓ
GRANO DE LA VOZ, EDITADO EN 1981.

Sobre el cine

ra de lo posible lo que funda al análisis estructural), y es en esto donde la elección que el director hace del "signo" siguiente es significante; en efecto el sentido es una libertad, pero una libertad vigilada (por lo finito de los posibles); cada signo (cada "momento" del relato, del film) sólo puede ser seguido por algunos otros signos, por algunos otros momentos; esta operación que consiste en prolongar, en el discurso, en el sintagma, un signo por otro signo (de acuerdo con un número finito y a menudo muy restringido de posibilidades) se llama una *catálisis*; en el habla, por ejemplo, se puede catalizar el signo *perro* sólo por un pequeño número de otros signos (ladra, duerme, come, muerde, corre, etc., pero no cose, vuela, barre, etc.); el relato, el sintagma cinematográfico está sometido también a reglas de catálisis, que el realizador practica sin duda empíricamente, pero que el crítico, el analista debería tratar de reencontrar. Porque naturalmente, cada *dispatching*, cada catálisis tiene su parte de responsabilidad en el sentido final de la obra.

C.D.C.: *La actitud del realizador, hasta donde podamos discernirla, es tener una idea más o menos precisa del sentido* antes; *y reencontrarla más o menos modificada* después. Durante, *está preso casi enteramente en un trabajo que se sitúa fuera de la preocupación por el sentido final; el realizador fabrica pequeñas células sucesivas guiadas por... ¿Por qué? Eso es lo que sería interesante determinar justamente.*

R.B.: Sólo puede verse guiado, más o menos inconscientemente, por su ideología profunda, por el partido que toma frente al mundo; porque el sintagma es tan responsable del sentido como el signo mismo, por eso el cine puede convertirse en un arte metonímico y ya no más simbólico, sin perder para nada su responsabilidad, muy por el contrario. Me acuerdo que Brecht nos sugirió, en *Théâtre populaire*, organizar intercambios (epistolares) entre él y jóvenes autores dramáticos franceses; consistiría en "representar" el montaje de una obra imaginaria, es decir de una serie de situaciones, como una partida de ajedrez; uno avanzaría una situación, el otro elegiría la situación siguiente, y naturalmente (allí residía el interés del "juego") cada paso habría sido discutido en función del sentido final, es decir, según Brecht, de la responsabilidad ideológica; pero los autores dramáticos franceses no existen. En todo caso, usted ve que Brecht, teórico agudo –y práctico– del *sentido* tenía una conciencia muy fuerte del problema sintagmático. Todo esto parece probar que hay posibilidades de intercambio entre la lingüística y el cine, a condición de elegir una lingüística del sintagma más que una lingüística del signo.

C.D.C.: *Tal vez la aproximación al cine en tanto que lenguaje no será nunca perfectamente realizable; pero es al mismo tiempo necesaria, para evitar ese peligro de gozar del cine como de un objeto que no tendría ningún sentido, sino que sería un puro objeto de placer, de fascinación, completamente privado de toda raíz y de toda significación. Ahora bien, el cine, se quiera o no, tiene siempre un sentido; por lo tanto siempre hay un elemento de lenguaje que juega...*

R.B.: Por supuesto, la obra tiene siempre un sentido; pero, precisamente, la ciencia del sentido, que vive actualmente una promoción extraordinaria (gracias a una especie de esnobismo fecundo), nos enseña paradójicamente que el sentido, si se puede decir así, no está encerrado en el significado; la relación entre significante y significado (es decir el signo) aparece al principio como el fundamento mismo de toda reflexión "semiológica"; pero luego uno se ve llevado a tener del "sentido" una visión mucho más amplia, mucho menos centrada sobre el significado (todo lo que hemos dicho del sintagma va en esta dirección); debemos esta ampliación a la lingüística estructural, por supuesto, pero también a un hombre como Lévi-Strauss, que ha mostrado que el sentido (o más exactamente el significante) era la más alta categoría de lo inteligible. En el fondo, es lo *inteligible* humano que nos interesa. ¿Cómo el cine manifiesta o reúne las categorías, las funciones, la estructura de lo inteligible elaboradas por nuestra historia, nuestra sociedad? Es a esta pregunta a la que podría responder una "semiología" del cine.

C.D.C.: *Sin duda es imposible fabricar lo ininteligible.*

R.B.: Absolutamente. Todo tiene un sentido, incluso el sinsentido (que tiene por lo menos el sentido segundo de ser un sinsentido). El sentido es algo tan fatal para el hombre que, en cuanto libertad, el arte parece ocuparse, sobre todo en el presente, no de *fabricar* sentido sino por el contrario de *suspenderlo;* de construir sentidos pero no de llenarlos *exactamente.*

C.D.C.: *Tal vez podríamos tomar aquí un ejemplo; en la puesta en escena (teatral) de Brecht, hay elementos de lenguaje que no son, al comienzo susceptibles de ser codificados.*

R.B.: En relación con este problema del sentido, el caso de Brecht es bastante complicado. Por un lado tuvo, como ya lo he dicho, una conciencia aguda de las técnicas del sentido (cosa que era muy original con relación al marxismo, poco sensible a las responsabilidades de la forma); conocía la responsabilidad total de los más humildes significantes, como el color de un traje o el lugar de un proyector; y usted sabe hasta qué punto estaba fascinado por los teatros orientales, teatros en los cuales la significación está muy codificada –valdría más decir: cifrada– y en consecuencia muy poco analógica: en fin, hemos visto con qué minucia trabajaba y quería que se trabajara la responsabilidad semántica de los "sintagmas" (el arte épico, que él preconizaba, es por otra parte un arte fuertemente sintagmático); y, naturalmente, toda esa técnica está pensada en función de un sentido político. *En función de*, pero tal vez no *con vistas a*, y es aquí donde tocamos la segunda vertiente de la ambigüedad brechtiana; me pregunto si ese sentido *comprometido* de la obra de Brecht finalmente no es a su manera un sentido *suspendido*; recuerde usted que su teoría dramática implica una especie de división funcional de la escena y de la sala: le correspondía a la obra plantear las preguntas (dentro de los términos elegidos por el autor: se trata de un arte responsable), al público le corresponde encontrar las respuestas (lo que Brecht llamaba la *salida*); el sentido (en la acepción positiva del término) se trasladaba de la escena a la sala; en suma existe realmente en el teatro de Brecht un sentido, y un sentido muy fuerte, pero ese sentido es siempre una pregunta. Quizá esto es lo que explica que este teatro, si bien es ciertamente un teatro crítico, polémico, comprometido, no es sin embargo un teatro militante.

C.D.C.: *¿Puede esta tentativa ser extensiva al cine?*

R.B.: Siempre parece muy difícil y bastante vano transportar una técnica (y el sentido es una técnica) de un arte a otro; no por purismo de los géneros, sino porque la estructura depende de los materiales empleados; la imagen teatral no está hecha de la misma materia que la imagen cinematográfica, no se presta de la misma forma al recorte, a la duración, a la percepción; el teatro parece ser un arte mucho más "grosero", o digamos, si usted lo prefiere más "grueso" que el cine (la crítica teatral también me parece más grosera que la crítica cinematográfica), por lo tanto más cercana de tareas directas, de orden polémico, subversivo, cuestionador.

> "¿Se imagina usted una literatura-verdad, análoga al cine-verdad? Con el lenguaje sería imposible, la verdad es imposible con el lenguaje."

C.D.C.: *Hace algunos años usted evocó la posibilidad de determinar la significación política de una película, examinando, más allá de su argumento, el movimiento que lo constituye como película: la de izquierda estaba caracterizada en general por la lucidez, la película de derecha por la apelación a una magia...*

R.B.: Lo que me pregunto ahora es si no hay artes que por naturaleza, por técnica, sean más o menos reaccionarias. Lo creo para la literatura; no creo que una literatura de izquierda sea posible. Una literatura problemática sí, es decir una literatura del sentido suspendido: un arte que provoque respuestas pero que no las dé. Creo que la literatura en el mejor de los casos es eso. En cuanto al cine, tengo la impresión de que este plano está muy próximo de la literatura, y que está por su materia y su estructura mucho mejor preparado que el teatro para una responsabilidad muy particular de las formas que yo he llamado la técnica del sentido suspendido. Creo que el cine tiene dificultades en ofrecer sentidos claros y que en el estado actual no debe hacerlo. Los mejores films (para mí) son aquellos que suspenden mejor el sentido. Suspender el sentido es una operación extremadamente difícil que exige a la vez una gran técnica y una lealtad intelectual total. Eso quiere decir desembarazarse de todos los sentidos parásitos, cosa que es extremadamente difícil.

C.D.C.: *¿Ha visto películas que le han dado esta impresión?*

R.B.: Sí, *El ángel exterminador*. No creo que la advertencia de Buñuel del comienzo –yo, Buñuel, les digo que este film no tiene ningún sentido–, no creo para nada que esto sea una coquetería; creo que es verdaderamente la definición de la película. Y desde esta perspectiva la película es muy bella: se puede ver cómo, en cada momento, el sentido está suspendido, sin ser nunca por supuesto un sinsentido. No es en absoluto una película absurda; es una película que está llena de sentido, llena de lo que Lacan llama la "significancia". Está llena de significancia, pero no hay *un* sentido ni una serie de pequeños sentidos. Y por eso mismo es una película que sacude profundamente, y que sacude más allá del dogmatismo, más allá de las doctrinas. Normalmente, si la sociedad de los consumidores de películas fuera menos alienada, esta película debería, como se dice vulgarmente y justamente, "hacer reflexionar". Se podría mostrar por otra parte, pero necesitaríamos tiempo, cómo los sentidos que "prenden" a cada instante, a pesar nuestro, son apresados en un *dispatching* extremadamente dinámico, extremadamente inteligente, hacia un sentido siguiente que a su vez no es jamás definitivo.

C.D.C.: *Y el movimiento de la película es el movimiento mismo de ese* dispatching *perpetuo.*

R.B.: En esta película hay también un hallazgo inicial que es responsable del logro total: la historia, la idea, el argumento tienen una nitidez tal que dan la ilusión de necesidad. Uno tiene la impresión que Buñuel no tuvo más que tirar del hilo. Hasta el presente yo no era muy buñuelista; pero aquí, además, Buñuel pudo expresar toda su metáfora (porque Buñuel siempre ha sido muy metafórico), todo su arsenal y su reserva personal de símbolos; todo ha sido tragado por esa especie de nitidez sintagmática, por el hecho de que el *dispatching* es hecho cada segundo exactamente como era necesario.

C.D.C.: *Por otra parte Buñuel ha confesado siempre su metáfora con tal nitidez, supo siempre respetar la importancia de lo que está antes y de lo que está después de tal manera, que eso era ya aislarla, ponerla entre comillas, por lo tanto superarla o destruirla.*

R.B.: Desgraciadamente para los aficionados comunes de Buñuel, éste se define sobre todo por su metáfora, la "riqueza" de sus símbolos. Pero si el cine moderno tiene una dirección, es en *El ángel exterminador* que se la puede encontrar...

NOTICIAS BIOGRÁFICAS, SELECCIÓN DE TEXTOS Y FOTOS POR GUILLERMO PIRO. DE *EL GRANO DE LA VOZ. ENTREVISTAS 1962-1980*, POR ROLAND BARTHES. SE REPRODUCE AQUÍ POR GENTILEZA DE SIGLO VEINTIUNO EDITORES.

Villa Gesell

TEMPORADA 2000

EVENTOS CULTURALES:

CASA DE LA CULTURA
Avenida 3 y Paseo 109
Tel.: (02255) 46-2513

La nutrida programación de la Casa de la Cultura y sus dependencias comprende espectáculos infantiles y para adultos, cuyos valores son: $ 5 para espectáculos infantiles y $ 10 a $ 15 para adultos.

ESPECTACULOS INFANTILES:
Lunes y miércoles - 19.30 - "Diente sano", auspiciado por la Secretaría de la Juventud de la Ciudad de Buenos Aires.
Martes - 19.30 - Grupo de Títeres "Burbujas" presenta "Bosque alegre".
Jueves - 19.30 - Grupo de Títeres "Burbujas" presenta "El toro con lunares".
Viernes - 19.30 - Compañía de Títeres Cheiro de Mar presenta "El Lindo Bichito".
Sábados y Domingos - 19.30 - "Mundo Marroko" por el Grupo Los Marrokos.

ESPECTACULOS PARA ADULTOS
Miércoles - 22.00 - "Baraj-Callau A Quemarropa" Bernardo Baraj y Manuel Callau.
Jueves - 22.00 - "Fresa y Chocolate" Espectáculo Cubano a cargo de Antonio Arroyo y Luis Mesa.
Viernes - 22.00 - René Lavand en "Más lento no se puede hacer".
Sábados - 22.00 - Ana Acosta en "Cómo se rellena un bikini salvaje".
Sábados - 24.00 - "Luca vive", con Daniel Rito y Carlos Polimeni.
Domingos - 22.00 - "Esta noche no se toca", con Pablo Alarcón, Sandra Smith, Javier Iriarte, Mimí Pons y Osvaldo Guidi.

MUSEO Y ARCHIVO HISTORICO MUNICIPAL
Alameda 202 y Calle 301 - Pinar del Norte - Tel.: (02255) 46-8624

Horario de Verano. Todos los días de 10.30 a 12.30 y de 17.30 a 20.00.
Visitas Guiadas.
11.00 y 18.00.

CHALET DE DON CARLOS
Alameda 201 e/ Calles 302 y 304 . Pinar del Norte . Tel.: (02255) 45-0530.
El lunes 3 de enero a partir de las 20.00 dio comienzo en el Chalet del Fundador, ubicado en el Pinar del Norte, una intensa actividad cultural que se desarrollará durante la Temporada 2000.
La muestra denominada "Alberto Morales en Villa Gesell 2000" incluye pinturas, esculturas, papeles, dibujos y collages del reconocido artista argentino. Durante su permanencia en la ciudad, Alberto Morales dictará un taller sobre pintura y escultura.
La muestra plástica podrá visitarse todos los días de 10.30 a 12.30 y de 17.30 a 20.30.

ESPECTACULOS EN LA PLAZA 1ª JUNTA
Avenida 3 y Paseo 104

Recitales a partir de las 21.00
Sábado 29. Chamuyo
Domingo 30. La Chaina
Lunes 31. Divertimento

ARTISTAS CALLEJEROS EN LA PEATONAL
Avenida 3 e/ los Paseos 104 y 108

a partir de las 21.00

Nanny Cogorno - Pasta - Los Ote! - El Chef - Pizzicatto - Teatro del Firulete - Mago Fernik - Enriqueta y Agapito - Barjot - Los hermanos se han unido - Los Tipitos - Carlos Guevara - Títeres Andando.

Feria Artesanal Regional y Artística de Villa Gesell.
Avenida 3 e/Paseos 112 y 113

de 19.00 a 01.00
Feria de Expresiones Manuales y Culturales Autóctonas de Villa Gesell.
Avenida 3 e/ Paseos 132 y 133 de 19.00 a 01.00

ENCUENTROS CORALES DEL 2000
Anfiteatro del Pinar Paseo 102 y Avenida 10 - Tel.: (02255) 46-7123.

La Sociedad de Encuentros Corales ha organizado una nueva programación que dio comienzo el miércoles 5 de enero pasado. Como siempre, los conciertos se realizarán los días miércoles y sábados a partir de las 21.00 con entrada libre y gratuita.

ESPECTACULOS ESPECIALES
Como se vienen realizando desde 1991, la Sociedad de Encuentros Corales ha organizado espectáculos especiales que se desarrollarán algunos domingos de enero y febrero a partir de las 21.00, siempre en el Anfiteatro del Pinar, entrada libre y gratuita.
30 de enero: Vitale - Baglietto: POSTALES DEL ALMA.
6 de febrero: Cantoral.
20 de febrero: Embajada Artística de Jazz Club de La Plata.

AGENDA DE ESPECTACULOS TEMPORADA 2000

Lunes 7 de febrero. Carmen Flores - 22.00 - Cine Teatro Atlas - Paseo 108 e/ Avenidas 3 y 4 - Tel.: (02255) 46-2969
Martes 8 de febrero. The Beats - 23.00 - Cine Teatro San Martín II - Paseo 105 y Avenida 3 - Tel.: (02255) 46-2372/6727
Martes 8 de febrero. Porteños - 22.00 - Cine Teatro Atlas - Paseo 108 e/ Avenidas 3 y 4 - Tel.: (02255) 46-2969
Viernes 11 de febrero. Jairo - 23.00 - Cine Teatro Atlas - Paseo 108 e/ Avenidas 3 y 4 - Tel.: (02255) 46-2969
Domingo 13 de febrero. Confesiones de mujeres de 30 - 22.00 - Cine Teatro Atlas - Paseo 108 e/ Avenidas 3 y 4 - Tel.: (02255) 46-2969
Lunes 14 de febrero. Rodrigo "El Potro" - 22.00 - Cine Teatro Atlas - Paseo 108 e/ Avenidas 3 y 4 - Tel.: (02255) 46-2969
Valor de entradas: entre $ 10 y $ 25

PUB CHEYENNE
Avenida Bs. As. y Camino de los Pioneros s/n - Tel.: (02255) 45-4024 Presenta TROUPE 2000 con "ESCANDALO... Rumbo al Tercer Milenio" - Espectáculo cómico - musical de transformismo para toda la familia.
Lunes - Miércoles - Viernes y Domingos - A partir de las 23.00 -
Precio de entrada: $ 7. Reservas a partir de las 18.00

PUB MOMENTOS
Avenida 3 e/ Paseos 105 y 106 . Tel.: (02255) 46-2360
Todos los días - 24.00 - TRIO DOBLE CONSECUENCIA

DOGOS
Avenida 2 y Paseo 104 - Tel.: (02255) 46-8780
Todos los días a partir de las 23.00: Show con PATRICIO LARROCA - JORGE ESPOSITO - No se cobra derecho de espectáculo.

MR GONE
Mar del Plata e/ 41 y 42 - Mar Azul - Tel.: (02255) 47-9579
Lunes y miércoles: WILLY CROOK
Domingos y viernes: CELESTE CARBALLO
Jueves y sábados: BOTAFOGO
A partir de las 24.00

BEL MOTEL
Alameda 206 y Calle 303 . Tel.: (02255) 45-0918
Todos los días - 22.00 - Cena show - SAXO Y PIANO (espectáculo sin cargo) - 24.00 - SALSA CUBANA TANGO Y HUMOR: $ 6
Todos los martes - 23.00 - DEMOLIENDO TANGOS: $ 6

CORREDOR SALTEÑO
Paseo 108 e/ Avenidas 3 y 4 - Tel.: (02255) 46-8240/39
Todos los días a partir de las 23.00: PEÑA Y ESPECTACULOS - No se cobra derecho de espectáculo.

BALNEARIO EL AGITE
Costanera y Paseo 112 - Tel.: (02255) 46-8720
Todos los días - presenta cena show con WILLY CROOK a partir de las 21.30 - valor de la entrada: $ 12 por persona

BALNEARIO BIKINI RANCH
Costanera y Paseo 109 . Tel.: (02255) 46-7757
Todos los días - 22.30 - SHOW ALEJANDRO FALCONE . Pasta y pizza libre.
Lunes y martes - 23.00 - BINGO MUSICAL

CAFETERIA SANTANA
Avenida 3 y Paseo 140 - Tel.: (02255) 47-4145
Jueves y sábados - 23.00 - "A MI MANERA" - Show Humorístico

LA REINA
Paseo 105 e/ Avenidas 2 y 3 Sábado 29: KAPANGA
Domingo 30: SIMBIOSIS
Valor de las entradas entre $ 10 y $ 12

LAS CORTADERAS
Avenida Buenos Aires Nº 1520 - Tel.: (02255) 45-8689
Domingos - 18.00 - VALENTINO Y PATAN $ 5
De jueves a domingos - 01.00 - CALIPSO SALSA CARIBEÑA $ 2

HOTEL INTERSUR
Avenida Costanera y Paseo 111 - Tel.: (02255) 46-2579/2685/3032
29/1. Salsa y Merengue con Carlos Sosa. 30/1. Banda 4 - Música Internacional
31/1. Marcelo y Cirilo y Espectáculo de Magia
1/2. Marcelo y Cirilo y Espectáculo de Magia
Los espectáculos son a partir de la 23.00, con entrada libre y gratuita.

EVENTOS DEPORTIVOS

MARATON OLE
30 de enero - 18.00
Organiza Municipalidad de Villa Gesell
Inscripciones. Oficina de Turismo Centro Avenida 3 e/ Paseos 108 y 109 - Oficina de Turismo Sur Paseo 140 e/ Avenidas 3 y 4 Terminal de Omnibus - Balneario Barlovento Playa e/ Paseo 142 y 143 - Tel.: (02255) 47-6666 - Polideportivo Municipal Paseo 110 e/ Avenida 10 y Boulevard Tel.: (02255) 46-7018
Categorías. Participativa 3 km (salida de Balneario Barlovento Playa e/Paseos 142 y 143)
Competitiva 9 km (salida de Rambla de Costanera y Paseo 112)
Mixto: menores de 12 años
Masculino: 13 a 17 - 18 a 30 - 31 a 40 - 41 a 50 - mayores de 51
Damas: 13 a 17 - 18 a 30 - 31 a 45 - mayores de 46
Discapacitados
Mixto libre
Premios. Un viaje a Miami - Trofeos y medallas en todas las categorías
Sorteos. Estadías a Bariloche

III PRUEBA AEROBICA BARRIO NORTE
29 de enero . 16.00
Balneario Norte . Calle 304 (por calles, médanos y playa)
16.30: Carrera con obstaculos - Menores de 12 años
17.30: Pedestrismo 2000 mts. - Infantiles . Fem./ Masc.
18.00: Pedestrismo 2500 mts. - Cadetes . Fem./ Masc.
18.30: Pedestrismo 3000 mts. - Juveniles . Fem./ Masc.
19.00: Pedestrismo 5000 mts. - Mayores . Fem./ Masc.

BEACH VOLEY
29 y 30 de enero - Playa Deportiva Paseos 112 y 113 - Entrada libre y gratuita - Horario: sábado de 09.00 a 19.00 - domingo de 09.00 a 18.00. Inscripción. FEDERACION ARGENTINA DE VOLEY - Tel/Fax. (011) 4785-4966 - Enviar datos con nombre, dirección, teléfono y número de documento.

GOLF CLUB
29 y 30 de enero - 07.00 - Camino de los Pioneros s/n - "Círculo de Legisladores de la Nación" - "Copa Challenger" - 36 hoyos Medal Play - 4 Categorías Caballeros - 1 Categoría Damas - Long Drive Damas - Long Drive Caballeros - Approach General - Entrega de Premios.
Precio de inscripción para socios: $ 15 - 18 hoyos - $ 25 - 36 hoyos -
No socios. $ 25 - 18 hoyos - $ 40 - 36 hoyos - No socios menores de 21 años. $ 12,50 - 18 hoyos - $ 15 - 36 hoyos.
Los martes y jueves se realizan torneos 18 hoyos en distintas modalidades, y los miércoles torneos exclusivos para damas.

CHI - KUNG
De lunes a viernes de 11.00 a 13.00
Polideportivo Municipal . Avenida 11 y Paseo 110 . Tel.: (02255) 46-7018
El CHI - KUNG es una terapia complementaria de la medicina tradicional China. Una gimnasia enérgica que conserva y mejora la salud. Contribuye a la curación mediante el fortalecimiento físico, el aquietamiento de la mente, la concentración y la regularización de la respiración.
Prof. Jorge Alberto Schvartzman
10 horas de práctica y enseñanza detallada
En 5 días consecutivos por tema
Ciclo de 4 temas vitales
Todas las mañanas . CLASES DINAMICAS Y CREATIVAS - Balneario Fredda Club. Paseo 127 . Tel.: (02255) 46-3236

FEBRERO

CAMPEONATO ARGENTINO DE CUATRICICLOS VILLA GESELL
2 - 9 - 16 y 23 de febrero - 20.00 - El día anterior se realizarán las clasificaciones correspondientes a las fechas estipuladas - El mismo se llevará a cabo en el circuito ubicado en la Ruta 11 a 500 mts. de la Rotonda de acceso a Villa Gesell en dirección a Mar del Plata - Precio de entrada $ 10 - Lugar de inscripción a confirmar.
Cada competidor deberá tener el equipo con que debe contar el piloto, pagar en concepto de inscripción en cada evento la suma de $ 30 y cumplir con los requisitos legales para la inscripción, según lo establece el reglamento técnico.
CATEGORIAS: Limitada y Libre

GOLF CLUB
5 y 6 de febrero - 07.00 - Camino de los Pioneros s/n - "Isenbeck"
- 36 hoyos Medal Play - 4 Categorías Caballeros - 1 Categoría Damas - Long Drive Damas - Long Drive Caballeros - Approach General - Ultimos 18 hoyos - Entrega de Premios.
Precio de inscripción para socios: $ 15 - 18 hoyos - $ 25 - 36 hoyos
No socios: $ 25 - 18 hoyos - $ 40 - 36 hoyos
No socios menores de 21 años: $ 12,50 - 18 hoyos - $ 15 - 36 hoyos
Los martes y jueves se realizan torneos 18 hoyos en distintas modalidades, y los miércoles torneos exclusivos para damas.
BEACH VOLEY
8 y 9 de febrero - Playa Deportiva Paseos 112 y 113 - Entrada libre y gratuita - Horario: martes de 09.00 a 19.00 y miércoles de 09.00 a 18.00 - Inscripción. FEDERACION ARGENTINA DE VOLEY - Tel/Fax: (011) 4785-4966 - Enviar datos con nombre, dirección, teléfono y número de documento.
VIII BIATLON MAR DE LAS PAMPAS
12 de febrero . 13.00 - Balneario Soleado . Mar de las Pampas
Natación. 1000 mts.
Pedestrismo. 6000 mts.
GOLF CLUB
12 y 13 de febrero - 07.00 - Camino de los Pioneros s/n - "Cabal" 36 hoyos
Medal Play - 4 Categorías Caballeros - 1 Categoría Damas - Long Drive Damas - Long Drive Caballeros - Approach General - Entrega de Premios
Precio de inscripción para socios: $ 15 - 18 hoyos - $ 25 - 36 hoyos
No socios: $ 25 - 18 hoyos - $ 40 - 36 hoyos
No socios menores de 21 años: $ 12,50 - 18 hoyos - $ 15 - 36 hoyos
Los martes y jueves se realizan torneos 18 hoyos en distintas modalidades, y los miércoles torneos exclusivos para damas.